

ملاحظات

عن القصص والفكاهات

يلاحظ جورج ميرديث George Meredith في مقالته عن مولير «مقالة في الكوميديا» أن المفهوم الذي تقدمه شخصيات ألسست Alceste وطرطوف Taruffe وسليسي Célimene وفيلامنت Philaminte وكذلك طريقة تصويرها يسودها طابع كوميدى صرف ... إذ إنها تنشط الفكر وتثيره من أجل اكتشاف ما تنطوى عليه من كوميديا ، وذلك من خلال ما تقدمه من تناقض قوى بينها وبين العالم الأكثر حكمة حوها ، أو لنقل بينها وبين المجتمع . أو بينها وبين مجموعة العقول التي تنبع منها روح الكوميديا .^(١) ومن الواضح أن «العالم الأكثر حكمة» في هذا المثال يتكون من الشخصيات المحيطة بالشخصيات الكوميدية في المسرحيات المشار إليها ولكن هذا العالم هو عالمنا ؛ فالشخصيات المقصودة هي «مجموعة العقول» تلك ، هي المجتمع . وهذه الشخصيات عند «ميرديث» هي الشخصيات التي تمثلنا وتحدث باسمنا ؛ إذ إنها تجسد ذلك «الذوق العام» الذي «تقوم عليه حضارتنا» ونمتلكه .^(٢) إن إدراك الكوميدي - طبقا لنظرية «ميرديث» عن الكوميديا - يؤكد أن كثيرا من ذوى العقول السليمة^(٣) يشاركوننا فيما نشاهده . فشاهدتنا الشخصية الكوميدية ، وضحكنا منها ، يعد تأكيدا لمعاييرنا وتبئتنا لها ، واستبعادا لكل ما ينحرف عنها .

تأليف
اندرية جيبسون
ترجمة
نصر أبوزيد

اهتمام «ميرديث» الأساسى هنا ينصب على الدراما . إن العضو العادى في الجماعة المتحضرة يسخر من هؤلاء الذين «يغضبون بشكل مبالغ فيه ، ومن المتفخين والتكلفين والمدعين وذوى النعومة المفرطة»^(٥) ويتشارك في السخرية من هؤلاء الذين «يطلقون العنان لشهواتهم الجنسية ، والمنجرفين إلى التفاهات ، والمتجمعين حول السفافات ، وذوى الخطط ذات النظرة القصيرة المدى ، والذين يتخطون تحيطا جنونيا - يسخر منهم حيث كانوا على اختلاف مهتهم ، وحيث ينتهكون حرمة الأعراف

يقول ميرديث : «إن إدراك الروح الكوميدية يمنح الملتقى نوعا من المشاركة الراقية ؛ فأنت تحس أنك أحد أعضاء هذا المجتمع المتحضر ، وتحس أنك لا تستطيع الهرب منه ، وأنتك لاتود ذلك حتى إن استطعت» .^(٤) وبعبارة أخرى يتضمن الضحك عند ميرديث تعرفا ساخرا (واستخفا) لكل ما هو نقيض للاجتماعى . ويلازم هذا التعرف الساخر نوع من تأكيد «انثائنا» الاجتماعى ؛ فالضحك مما هو كوميدى دليل على سلامة ذوقنا . ولا يقلل من أهمية هذا الاستدلال مطلقا أن

بوظيفتي التأكيد والتثبيت (فنحن نعرف أننا محقون وعلى صواب لأن ما نعتقده يتناقض حتماً مع التزييفات التي ضحكنا منها).

ويعتقد هوبز Hobbes أن الضحك عملية إشباع ذاتي ؛ يقول في لفيثان Leviathan : « ليس انفعال الضحك إلا سرورا مفاجئا نابعا من تصورنا المفاجئ لتفوقنا eminency بالمقارنة بعجز الآخرين . وقد ناقش فرويد - وآخرون - هذه النظرية وفندها . غير أنها نظرية ما يزال معترفا بها اليوم ؛ فقد أقرها على سبيل المثال كل من أرسطو وديكارت ونسبت إليها . ومن المؤكد أنها نظرية يمكن - فيما يبدو - أن تطبق على نوع الفكاهة الذي وصفناه . ومع ذلك فإن مفهوم تفوقنا الذي نصل إليه من خلال الضحك من حديث عثي في نص كلاسيكي ليس مفهوماً نكتشفه لأنفسنا ؛ إنه مفهوم تشكله لنا القصة فنقع في أسرهِ ؛ وهو مفهوم لا يمكن أن نناقشه دون أن نناقش الأسس العميقة التي تقوم عليها القصة الكلاسيكية . أعني دون أن نناقش منطقها الجوهرى . ولا سبيل أمامنا إلا الاقتناع بالمعنى الذي تقدمه لنا القصة الكلاسيكية للعالم . ما دمنا مستغرقين فيها وفي سلسلة العلة والنتيجة التي تقوم عليها أحداثها ؛ وهى السلسلة التي يطلق عليها بارت في كتابه « s/z » بُعْدَى العلية والتأويل proairetic and hermeneutic codes * ونتيجة لذلك

يعد أى رفض للمعنى الذي تطرحه القصة الكلاسيكية . أو أى انحراف عن المعايير التي يقرها النص نفسه ، « عجزاً » أكيدا . ويبدو سوطا كوميديا . وإذا كانت قيمنا واهتماماتنا تتأثر مع تلك القيم والاهتمامات التي تطرحها علينا القصة ، فليس تصورنا لتفوقنا الذي يزودنا به النص إلا تصورا لتفوق النص ولصواب معناه . إن ضحكنا من دون كيخوته أو جوليان سوريل Julien Sorel . وعلى إيما بوفاري أو إيما ودهاوس Emma Woodhouse هو في أساسه إذعان لصواب النص ؛ وهو صواب يدعى لنفسه تفوقا على الانحراف وتناقضا معه .

في بداية كتاب « متعة النص The pleasure of the Text » يدعونا بارت إلى أن « نتخيل شخصا ما ... يلغى داخل نفسه كل الموانع والحواجز والأنظمة الطبقية ، لا عن طريق التوفيق بينها ، بل عن طريق التخلي المطلق عن ذلك الشبح القديم ، شبح التناقض المنطقي . شخصا يتقبل في صمت

التي تربط الناس بعضهم ببعض الآخر ، وحيث يستهينون بالمنطق الرزين والعدل الواضح » . وبعض هذه الحماقات الكوميدية قد أوردتها بعض الأخلاقيين - أو يمكن أن يوردوها في كتبهم ، كما فعل « هنرى فيلدنج Fielding » ؛ إذ إنها تقع في إطار اهتماماتهم كما تقع في إطار اهتمام الهجائين (مثل التكلف والتناقض واستخدام الكلمات الطنانة في الحديث والتحذلق والتفاهة) . ولكن بعضها الآخر قد يكون مجرد عجز عن التلاؤم مع مقتضيات السلوك السوى (مثل عدم الاتساق ، والرفقة المبالغ فيها ، والسخافة ، والجنون ، وأكثرها أهمية - من هذا الجانب - انتهاك « الأعراف » التي تربط الناس بعضهم ببعض الآخر) . وحينما ينهار السلوك العاقل السوى تبدأ الكوميديا .

وتعد مقالة « ميريديث » المكتوبة في عام ١٨٧٧ م - بالنسبة إلى ما نحن بصددده - وثيقة مهمة من الوجهة التاريخية ؛ فقد ظهرت حينما كانت فترة مد الرواية الكلاسيكية في طورها الأخير ، أى قبل ظهور ما نعتقد أنه الاتجاه الحديث بوضع عشرات من السنين . وكان الأدب الغربى على وشك أن يستقبل بشكل نهائى شكلا جديدا ومثيرا من الكوميديا ، وخصوصا في مجال الرواية . وإذا ربطنا ماقاله ميريديث بالرواية بسبب لاحظنا على الفور مدى أهميته . إن الشخصية الكوميدية فيما يطلق عليه رولان بارت Roland Barthes النص الكلاسيكي تحمل وصمة عار ؛ إنها تتحدث لغة لا نلقى إليها بالا ، وحديثها لا يستحق منا أى اهتمام جاد ، وأى تحد يمكن أن تقدمه هذه الشخصية لمعاييرنا تلغيه ضحكاتها وتشل فاعليته . وليس معنى هذا أن كل الشخصيات الكوميدية في النص الكلاسيكي تكون على هذا النحو ؛ فن الواضح أن جميعها ليس كذلك ؛ وهذا أمر تكشف عنه نماذج « فيلدنج » من المثاقين والمناقضين . ولا يمكن كذلك ادعاء أن الرواية التقليدية لا تستطيع الاهتمام بالشخصية المضادة للمجتمع anti-social أو اللامتنية ، وأنها لا تستطيع التعامل معها

بشكل جاد أو متعاطف . وتعد شخصيتا بيكورين Pechorin وبازاروف Bazarov عند كل من ليرمونتوف Lermontov وتورجينيف Turgenev مجرد مثالين ضمن أمثلة أخرى عدة ، تدل على عكس هذا الادعاء . غير أنه يمكن القول إنه لا يوجد في النص الكلاسيكي بشكل واضح مكان جاد لشكل من أشكال الانحراف aberration ، يتجاوز بنكوين أو بازاروف ، أو مكان جاد لنوع من أسلوب التناول discourse غريب عن ذلك الذي نجده في القصة الكلاسيكية . إن الشخصية التي لا تستطيع تمييز الواقع كما تميزه القصة الكلاسيكية وتعبّر عنه ، والتي لا تستطيع صياغته كما تصوغه القصة ، يكون مصيرها المحتوم هو الدور الكوميدي . ويقدم الضحك في مثل هذه الأحوال بدور الإبعاد (إبعاد الترق والحاقة والجنون التي يمكن أن تسبب اضطرابا في التسلسل الهادئ لمنطق القصة) ، كما يقوم أيضا

* خلط المؤلف هنا بين مستويين من مستويات تحليل النص عند بارت . والصحيح أن بعد العلية proairetic هو البعد الذي يطلقه بارت على توالى الأحداث في الرواية طبقا لبدا السببية ، أو طبقا لما هو متوقع عقلا في السلوك البشرى [انظر S/Z ص ١٨] أما البعد التأويل Hermeneutic فهو ينظم كل الوحدات القصصية المختلفة في النص التي تحدد وظيفتها - بطرق مختلفة - في إثارة سؤال أو إثارة إشكالية تحل في النص بعد ذلك [انظر S/Z ص ١٧] المترجم ...

المجتمع» .^(٨) وهناك طريق يستمر به المجتمع في الحديث من خلال القصة ، مادام الكاتب يلتزم المعايير المستقرة في طريقة التناول ، وبصرف النظر عن الاتجاهات المتحدية وغير التقليدية التي يتبناها كاتب معين . إن القصة هي صوت المجتمع ، صوت ذلك « الذوق العام » الذي « تقوم عليه حضارتنا » . وعلى القارئ أن يدرك بالضرورة أن أى انحراف واضح عن هذا المنطق عبث مضحك . والضحك عند برجسون عقاب تقويى يوقعه المجتمع على الفرد غير الاجتماعي . يقول : « إننا نجد دائما في الضحك نية مبيتة للانتقاص من قدر جارنا ، ومن ثم تقويمه »^(٩) ولعلنا - في سياق هذه المناقشة - نكتفى بشئ من التحليل والتكيف بمفهوم « التقويم » هذا ؛ فليس المهم - ونحن نضحك من انحراف الشخصية في النص الكلاسيكي - هو تقويمها ، بل المهم هو أن نؤكد « سلامة » ذوقنا نفسه ، ونؤكد سلامة ذوق القصة التي نقرأها .

إن أنماط الحديث المنحرف كوميديا ، التي نجدها في النص الكلاسيكي كثيرة إلى درجة لا يمكن معها حصرها حصرا دقيقا . وأبسط هذه الأنماط مايقوم على مجرد اللبس اللغوى (السيدة جامب Gamp مثلا في مارتن تشوزلويث Martin Chuzzlewit) تتميز العلاقة بين الدال والمدلول في النص الكلاسيكي بأنها واضحة وغير مضطربة ، وفي مثال السيدة جامب يشذ جزء من النص تضطرب العلاقة فيه بين الدال والمدلول ، ومن المحتمل أن تصير على درجة عالية من الغموض . ونتيجة لذلك يكون هناك في النص انتقال من الوضوح (الشفافية) الذي درجنا عليه وصرنا نتوقعة إلى نوع من الغموض وعدم الكفاءة في الدلالة . ويتلقى القارئ هذا الانتقال باعتباره انحرافا عن معيار ، وتكون النتيجة هي الضحك .^(١٠) وهى نفس النتيجة التي نصل إليها في حالة الثثرة والحماقة (الآنسة بات Bates في إيما) . وفي قصة تقدم إلينا المعلومات فيها بطريقة واضحة ومنطقية ، نكتشف شخصية تتدفق المعلومات على لسانها بطريقة عشوائية ، وبشكل مبغر غير مترابط ومختلط ، وأحيانا ما نجد شخصية مضحكة ، لأنها لا تستطيع أن تسلك وفقا لمعايير القصة التي تتحرك فيها .

والإحجام irrelevance مصدر مماثل للفكاهة (فلورا فينشنج Flora Finching) في (دورى الصغير Little Dorrit) وهو شذوذ يطمح النص الكلاسيكي للفشل في تحقيقه ، ويقتنعنا أن الترابط هو المعيار الذى يتحدد على أساسه مسار المعلومات التي تعطينا إياها القصة . وربما يكون أكثر من ذلك أهمية أن توجد - داخل النص - القصة غير المحبوكة نفسها ؛ وهى نتاج دخيل لراو غير كفى (قصص سانشوبانزا على سبيل المثال) . ونفاجأ في النص الكلاسيكي دائما بوجود قصص رويت بطريقة فجأة ، دليلا على إمكانية الاضطراب وعدم الاتساق اللذين يتجاوزهما النص نفسه . وتمثل هذه القصص الدخيلة إخفاقا يؤكد منزلة النص وتفوقه ؛ ذلك أنها - حين



كل اتهامات اللامنتطقية والتعارض ... ومثل هذا الشخص يكون - فيما يقول بارت - « مثار سخرية في مجتمعنا » .^(٧) وعلى الرغم من أن الكوميديا لم تكن جزءا من هدف بارت في حديثه السابق ، فإنه يصف في الواقع شكلا من أشكال الكوميديا في النص الكلاسيكي ، هو الشكل الذى ناقشه الآن . على النص الكلاسيكي أن يستبقى شيئا واحدا في مأزق حرج ، ذلك الشئ هو التعددية والهامية التي تشكل منها النص ولكنها تهدده على الدوام . وإحدى وسائل النص لاستبقاء هذا الشئ في هذه الحالة هو التخلص منه بالضحك ، وذلك عن طريق تقديم شخصيات سخرتها هذه الهلامية (وسيطرت عليها) وتصويبها ماثرا للسخرية . ولعلنا نسأل الآن : بأى معنى تكون سخرية «العالم الأكثر حكمة» عند ميرديث ؟

من والواضح - قبل كل شئ - أن المعنى الأول عند ميرديث هو أن شخصيات القس والحلاق موجودة في رواية دون كيهوته من أجل القيام بالسخرية نيابة عنا ؛ وهو نفس الدور الذى تقوم به شخصيات أخرى في رواية عدو البشر Le Misanthrope . وهناك تعاقد بين نوع ما بين هذه الشخصيات والقراء ، يشبه ذلك التعاقد القائم بين الذين يسخرون من ألسنت وبين المتفرجين . وهناك - كما سبقنا الإشارة - تعاقد أيضا بين القصة والقارئ ، وهو تعاقد يتقبل على أساسه القارئ منطق القصة ذاته بوصفه منطقا معياريا ونموذجا للحكم . ولأن القارئ قد نشأ وترى في أحضان هذا المنطق ، خاضعا للتشكل على أساسه ، ومستملا للتمرس به ، فإنه - بهذا المعنى أيضا - يعنى بحديث «العالم الأكثر حكمة» ويصغى إليه . إن الرواية - فيما يقول فيليب سولارز Philippe Sollers - «هى الطريقة التي يصوغ بها المجتمع نفسه ، الطريقة التي يجب أن يحيا بها الفرد لكي يتقبله

الاستنتاج البعيد (ناقى بمبو Natty Bumppo فى حكايات الجورب الجلدى Leatherstocking Tales) وكذلك الكوميديا التى تعتمد على الصمت المتحفظ (هنود كوبر Cooper's Indians) ، والكوميديا التى تعتمد على التركيز القصصى المفرط (قصص سام ويلر فى أوراق بيكويك) . أو على الإسهاب المفرط (سانشوبانزا مرة أخرى) - كل هذه تعد نماذج للتناول الكوميدي فى النص الكلاسيكى . وتحقيق هذه النماذج طابعها الكوميدي عن طريق الإخفاق فى التقيد بنظام القصص التى تقع فيها . وهناك تعارض خاص وملحوظ - فى كل هذه النماذج - بين الجهد التنظيمى المبذول ، الذى يميز القصة ، وبين مجاوزة هذا الجهد - سلباً أو إيجاباً - فى النص الكوميدي .

غير أن مفهوم تنظيم القصة لا يعمل وحده كوميدياً دون كيخوته على سبيل المثال ؛ فهى نموذج فذ للقصة الشاذة كوميدياً فى النص الكلاسيكى . إنها - على وجه الدقة - نمط يحرص النص الكلاسيكى على التباعد عنه ؛ فهى نص تختلط فيه الأمور وتزول الفواصل ؛ نص تزول الفواصل بين حقيقية ما يثبتنا به وبين خياليته . كما تزول الفواصل فيه بين الشئ ونقيضه . وبين المنطقى واللامنطقى . إن التشوش الكوميدي فى دون كيخوته هو التشوش الذى يحرص النص الكلاسيكى على أن يتجنبه مهما كان الغرض . وعلينا إذن - لكى نفهم كوميدياً هذه القصة - أن نجاوز مفهوم التنظيم . ويساعدنا كثيراً - فى هذا السياق - وصف بارت لما يطلق عليه «قانون التماسك law of solidarity» فى النص الكلاسيكى . إن «قانون التماسك» - فيما يرى بارت - هو الذى يؤسس جانباً من قابلية النص الكلاسيكى للقراءة . حيث تتماسك كل الأجزاء وفقاً له «بشكل مترابط قدر الإمكان» . (١٣) وهذا القانون يؤدى إلى قابلية النص للقراءة عن طريق تنظيمه وفقاً لمبدأ عدم التعارض . وينوع النص الكلاسيكى «تماسكاته» مؤكداً فى كل مناسبة إمكانية «ثبات» الأحوال التى يصفها واستمراريتها ، وذلك عن طريق «ربط الأحداث المتقاربة بنوع من الرباط المنطقى ، أو الإخفاق فى تحقيق «الذوق السليم» . وما يبدو لنا عبثاً بشكل كوميدي فى دون كيخوته إنما يعود إلى خرقها البعيد المدى «لقانون التماسك» هذا . وذلك لأنه نص يتجاهل معيار الاستمرارية ولا يلقى بالاً إلى مسألة التصديق . إنه يسلم دون حذر بالتعارض الذى يحمى النص الكلاسيكى نفسه ضده . ولا يلقى بالاً إلى مسألة «التصديق» والعلاقات المترابطة التى يعنى النص الكلاسيكى بنقلها لنا . ويتخلى ذلك كله بالضرورة فى سياق النص على أنه عبث كوميدي .

وإذن فنحن حين نضحك من دون كيخوته يكون «الذوق السليم» للنص هو المنتصر فى ضحكنا ؛ إذ هى التى تجعل هذا الذوق مشروعاً . وقد قال آرثر كوستلر Arthur Koestler بحق إن

نضحك منها - تثير انتباهنا إلى صفاء النص وتفوقه ومع ذلك فأخطر من ذلك كله الشخصية التى تعيش عالم الرموز الذى يخلقه النص ، وبرغم ذلك تسمى فهمه بشكل كوميدي . وتعد شخصية دون كيخوته نموذجاً فذاً لهذا النوع من الانحراف . غير أننا حين نتعرض لكوميديا دون كيخوته نصف بالطبع نمطاً من أنماط التناول الكوميدي قدر له أن يستمر فى كثير من أهم الروايات خلال القرون الثلاثة التالية لسرفانتس . ويعد عالم سرفانتس واحداً من العوالم التى تقوم العلاقة بين الدال والمدلول فيه على الثبات والوضوح ، غير أن هذه العلاقة فى دون كيخوته - من ناحية أخرى - مهتره وغير ثابتة . وليست معالجة دون كيخوته أساساً معالجة كوميدياً ؛ إنها كوميدياً فقط فى إطار القصة التى وردت فيها ، وهى قصة تقيم عالمها الخاص ولا تناقضه بعد ذلك واختلاف دون كيخوته عن الإطار القصصى الذى يحيط به اختلاف من نوع غاية فى الأهمية ؛ لأنه يناقض أساس السلطة التى بمقتضاها تضع القصة الأسماء للأشياء Puts names to things . ومن الأساسيات فى النص الكلاسيكى أن هذه القوة لا يمكن مناقضتها . والشخصية التى تفعل ذلك تسقط فى هاوية الجنون ، أى تسقط فى الدون كيخوتية . إن نمط التناول الكوميدي لشخصية دون كيخوته يعد من أشد أنواع الانحراف كوميدياً ؛ إنه النمط الذى يحاول - من خلال طبيعته السردية - أن ينافس النص نفسه ، وبنفس شروط النص ذاته . وهذا هو ما يجعل رواية دون كيخوته - على حد تعبير أوبرباخ Auerbach - تتضمن «واقعا راسخا يرفع من شأن الجنون كى يعرضه للشخيرة» . (١٤)

وأحد سبل تعليل الضحك الذى تثيره بعض أنماط الشذوذ التى عددناها آنفاً هو النظر إليها على أساس أنها انحرافات عن معايير التنظيم فى النص الكلاسيكى ، تلك المعايير التى يؤدى النص وظائفها طبقاً لها ، وعلى أساسها ينقل المعلومات ويوزعها . ويعد إصرار فرويد على وجود صلة بين الجهد المبذول (كفاءة الوظيفة) والكوميديا - فى هذا السياق - مهما وعلى صلة وثيقة بما نحن بصددده ؛ فنحن - طبقاً لما يقوله فرويد - نجد أن تحركات شخص وأفعاله كوميدياً إذا بذل فيها جهداً يمازى فى اعتقادنا ما يحتاجه للقيام بمثلها . «وعلى العكس من ذلك يصبح الأداء الذهني كوميدياً إذا لم يبذل شخص آخر جهداً كافياً نعتقد نحن أنه ضرورى ؛ وذلك لأن التفاهة والغباء قصور فى الأداء الذهني» . (١٥) وليست مقنعة تفرقة فرويد بين الكوميديا فى النشاط الذهني وبين الكوميديا العضلية خصوصاً فى هذا السياق ؛ فالكلام الذهني الزائد عن الحد يبدو كوميدياً أحياناً ، كالكسل الذهني سواء بسواء . غير أن ملاحظته - برغم ذلك - مهمة . وأى نص - فى قصة مرتبة ومنظمة بدقة وكفاءة - يتضمن جهداً زائداً عن الحد ، أو يمازى تنظيمية القصة ، يعد شذوذاً كوميدياً . ومن هنا فإن الكوميديا التى تعتمد على الثثرة أو الهذر (الآنسة بات) ، وتلك التى تعتمد على الجدل العقيم أو

الضحك يتولد عن صدام بين «مبدأين متعارضين» : (١٥) أى صراع بين «أطر مرجعية مختلفة ، أو بين سياقين متلازمين ، أو غططين من المنطق ، أو بين عالمين من النص» . (١٦) وهذا على وجه الدقة هو ما يحدث - كما رأينا - في النص الشاذ للقصة الكلاسيكية . غير أن الضحك - في هذه الحالة - يكون دائما على حساب أحد المبدأين ، وهو المبدأ الغريب على النص الكلاسيكي . ومن خلال الضحك يطرح النص الكلاسيكي - جزئيا على الأقل - المنطق المغاير لمنطقه ، ويضع النصوص التي تهدده في موقف حرج . كما يضع الواقع الذي تقيمه هذه النصوص وتعضده في نفس الموقف أيضا . وليس هناك - إن شئنا الدقة - شئ كوميدي بشكل جوهري ونهائي . وهؤلاء الكتاب الذين حاولوا إيجاد نظرية في الكوميديا - منذ أرسطو إلى فرويد قد تجاهلوا الحقيقة البسيطة التي تقول إن الضحك تحدوه العوامل الاجتماعية بنفس القدر الذي تحدوه به الظواهر النفسية الأخرى . إن معاييرنا الثقافية هي التي تفرض علينا موضوعات الفكاهة . والذي يحدد موضوعات الفكاهة في النص الكلاسيكي هو سيطرة معايير معينة على معايير أخرى . وهذا يتضح تماما إذا قارنا النص الكلاسيكي ببعض القصص التي سبقتها ، أو التالية على فترة ازدهاره (حتى لو كانت كتبت كرد فعل له) . وقد ظهرت في أعمال رابيلاز Rabelais وجويس وبيكيت ظواهر أسلوبية معينة - كانت تظهر على هامش النص الكلاسيكي وتوضع في إطار العبث الكوميدي - أصبحت هي الظواهر السائدة في النص ، أو هي نفسها النص السائد . ولم تعد النصوص المغايرة ، والنصوص التي لاتنق بالآ إلى معيار «الترابط» المفترض ، والنصوص التي تخلط بطريقة معقدة للغاية بين اللغات والأساليب والعبارات واللهجات الاجتماعية ، ولم تعد النصوص غير المنظمة تنظيما دقيقا ، لم يعد كل ذلك شذوذا يوضع بحرص في إطار نص منظم ومنطقي ، بل صارت هي النص نفسه . (١٧)

الضحك يتولد عن صدام بين «مبدأين متعارضين» : (١٥) أى صراع بين «أطر مرجعية مختلفة ، أو بين سياقين متلازمين ، أو غططين من المنطق ، أو بين عالمين من النص» . (١٦) وهذا على وجه الدقة هو ما يحدث - كما رأينا - في النص الشاذ للقصة الكلاسيكية . غير أن الضحك - في هذه الحالة - يكون دائما على حساب أحد المبدأين ، وهو المبدأ الغريب على النص الكلاسيكي . ومن خلال الضحك يطرح النص الكلاسيكي - جزئيا على الأقل - المنطق المغاير لمنطقه ، ويضع النصوص التي تهدده في موقف حرج . كما يضع الواقع الذي تقيمه هذه النصوص وتعضده في نفس الموقف أيضا . وليس هناك - إن شئنا الدقة - شئ كوميدي بشكل جوهري ونهائي . وهؤلاء الكتاب الذين حاولوا إيجاد نظرية في الكوميديا - منذ أرسطو إلى فرويد قد تجاهلوا الحقيقة البسيطة التي تقول إن الضحك تحدوه العوامل الاجتماعية بنفس القدر الذي تحدوه به الظواهر النفسية الأخرى . إن معاييرنا الثقافية هي التي تفرض علينا موضوعات الفكاهة . والذي يحدد موضوعات الفكاهة في النص الكلاسيكي هو سيطرة معايير معينة على معايير أخرى . وهذا يتضح تماما إذا قارنا النص الكلاسيكي ببعض القصص التي سبقتها ، أو التالية على فترة ازدهاره (حتى لو كانت كتبت كرد فعل له) . وقد ظهرت في أعمال رابيلاز Rabelais وجويس وبيكيت ظواهر أسلوبية معينة - كانت تظهر على هامش النص الكلاسيكي وتوضع في إطار العبث الكوميدي - أصبحت هي الظواهر السائدة في النص ، أو هي نفسها النص السائد . ولم تعد النصوص المغايرة ، والنصوص التي لاتنق بالآ إلى معيار «الترابط» المفترض ، والنصوص التي تخلط بطريقة معقدة للغاية بين اللغات والأساليب والعبارات واللهجات الاجتماعية ، ولم تعد النصوص غير المنظمة تنظيما دقيقا ، لم يعد كل ذلك شذوذا يوضع بحرص في إطار نص منظم ومنطقي ، بل صارت هي النص نفسه . (١٧)

وليس معنى هذا أن النص غير الكلاسيكي unorthodox نص خال من الفكاهة ؛ فليست هذه هي الحقيقة ؛ فهناك - برغم ذلك - شكل من الفكاهة ينبثق في النص غير الكلاسيكي ؛ شكل يختلف عن ذلك الذي وصفناه فيما سبق . ويرتبط الخلاف هنا ارتباطاً وثيقاً بالخلاف الذي ناقشناه حول تنظيم النص . وتتضمن فكاهة النص غير الكلاسيكي - في أبسط أشكالها - نوعاً من العبث بتقاليد النص الكلاسيكي وقوانينه وطريقته في تناول . وقد يستعرض النص غير الكلاسيكي - مثلاً - وسائل النص الكلاسيكي ، ولكنه يجردنا من هدفها التقليدي ، وتكون النتيجة نصاً زائداً بشكل كوميدي ؛ أى نصاً يثير توقعات معينة من أجل إجهاضها ؛ نصاً يثبت لاجدواه بطريقة كوميديّة رقيقة . ويمكن للوصف - مثلاً - أن يكون مصدراً للفكاهة إذا تجاوز النص غير الكلاسيكي حدود الوصف التقليدية (التي يقرأها النص

ويصدق نفس القول - لو أردنا مثلاً آخر - على أسلوب معالجة النص غير الكلاسيكي للتقاليد التي تحكم النص الكلاسيكي نفسه ، والتي تحكم تنظيمه التتابعى . وقد يقدم النص غير الكلاسيكي سلسلة من الخدع القصصية على أساس تطويعها ، ثم يتراجع عن تحقيق هذا التطوير ، وتحرم الأحداث نتيجة لذلك من نتائجها القصصية ، وتكون النتيجة - فيما يقول فيكتور شلوفسكى Victor Shlovsky «انكشاف أمر الخدعة» (٢٣) ، وفضحاً للتقاليد القصصية بوصفها مجرد تقاليد ، وعدّها خدعة تضمن اندماج القارئ في الموقف الذي وردت فيه . وقد تكون النقطة بين الأحداث القصصية (خصوصاً في رواية شتيرنه المسماة تريسترام شاندى Tristram Shandy ، وفي روايات بيكيت ونابوكوف Nabokov) غير متقنة أو بطيئة أو صعبة أو بذل في تحقيقها جهد فكاهي ، أو صورت بطريقة غير متقنة ، سواء عن طريق التركيز أو الحذف أو الاختصار . وقد تكون نهايات الأحداث القصصية قد صممت وترتبت بطريقة كلاسيكية ، وذلك فقط من أجل تقليل أهميتها ، والعودة إلى الموضوع الأصلي ، أو من أجل إضافة تفاصيل لا أهمية لها ، وقد يخرق النص غير الكلاسيكي أيضاً تقاليد البعد التأويلي بشكل كوميدي . وما يطلق عليه بارت في كتابه S/Z اسم «اللغز» enigma - مثلاً - قد يقدمه النص غير الكلاسيكي من أجل تجاهله . وقد يقل شأن هذا اللغز - القوة المحركة في النص الكلاسيكي - في النص غير الكلاسيكي ، ويتحول إلى مجرد زينة ؛ وتلك مشكلة تحتاج إلى الدرس ، وقد تصبح مع مرور الوقت عبثاً كوميدياً .

هذه مجرد أمثلة قليلة لأنماط الفكاهة التي يمكن إدراكها في النص

غير الكلاسيكي ، إنها فكاهة تتطلب منا اعترافا بإمكانية وجود نوع من القص نميل في الواقع إلى إنكاره ، واعترافا بنصوص تبدو أنها على وشك أداء وظائف تقليدية ، ولكنها في الحقيقة تحجم عن أدائها . إن إعادة ترتيب عناصر القص التقليدية ، أو بعثتها ، يجعل منها حشوا ، ويحولها إلى اضطراب كوميدي ، ويفقد النص أى معنى . غير أننا يمكن الآن أن نتساءل - في هذه المرحلة من نقاشنا - عما إذا كنا نصف حقا نوعا من الفكاهة يختلف بصفة جوهرية عن ذلك النوع الذى سبق أن ناقشناه . وقد يبدو أن القارئ الذى يضحكه النص غير الكلاسيكي ما يزال يضحك من نوع من الحديث الشاذ ، ويمكن الفارق في أن الحديث الذى يضحك منه القارئ الآن هو حديث النص نفسه ، بعد أن كان - في النص الكلاسيكي - حديثا للشخصية داخل النص . ألا تقوم آثار التقاليد الكلاسيكية - التى ماتزال واضحة في النص غير الكلاسيكي - بدور يكون أساسا للمقارنة ، ومعيارا للحكم ، خصوصا إذا كانت مجرد شاهد يذكرنا بالنسق الذى تخلى عنه النص غير الكلاسيكي بشكل عثي ؟ ومن الممكن القول بأننا نضحك من نصوص توصف بأنها دخيلة وغير فعالة في أدائها .

من المؤكد إذن أن النص غير الكلاسيكي يكون دائما مرجعا لذاته ووعيا لذاته ؛ إنه يشد انتباهنا إلى أدبيته الخاصة ووجوده اللغوي الخالص بوصفه حقيقة فنية . ويفرض علينا النص غير الكلاسيكي التعرف على الطبيعة التى صارت تقليدية للنص نفسه ، أو التعرف على كتابته وقراءته . وقد يبدو ذلك كله دليلا على التعقيد المفتقد في النص الكلاسيكي . غير أنه يمكن القول - من زاوية أخرى - إن الوعي الأدبي الذاتى يثير الضحك بوصفه - قبل كل شئ - نوعا من الإخفاق أو الانهيار الكوميدي .

وبقدم كوسترل Koestler وصفا «للتأثير الكوميدي للوعي الذاتى» يبدو غنيا بالدلالة ، ويتطابق مع بعض توصيفاتنا السابقة للعمليات التى يؤديها النص غير الكلاسيكي . يقول : «حين نمارس مهارة عركناها جيدا فيجب أن تعمل الأعضاء بآلية ونعومة ، ويجب أن يكون هناك أى وعى بتركيز الانتباه ... وفى اللحظة التى نركز فيها انتباهنا على وظيفة جزئية - عادة ماتكون آلية - تتحلل الأنسجة ، ويتعطل التشغيل ، ويصبح الأداء مشلولا ..» (٢٤) أليس ضحكنا من النص غير الكلاسيكي ضحكا من نص قريب من هذا النوع من الشلل ، حيث لاتعمل الأجزاء كما كانت «بنعومة وتلقائية» ؟ . ويمكن القول - استنادا إلى هوبز - أن النص غير الكلاسيكي ما يزال يشابه النص الكلاسيكي ، وذلك حين يضعنا في موضع «تفوق» نسخر من خلاله من «العجز» .

غير أن النص غير الكلاسيكي لا يضعنا حقيقة في هذا الموضع . إنه يقدم إلينا دائما - عن طريق الشرك الذى ينسبه لنا في عملية

السرد - مواقف كهذه التى تشعرنا بالتفوق ؛ غير أنه يفعل ذلك فقط من أجل إزاحتنا عنها . وإذا كان النص الكلاسيكي يمنحنا موقف التفوق من خلال السرد السائد ، فليس ثمة سرد سائد في النص غير الكلاسيكي ؛ ليس ثمة سرد سائد نستطيع على أساسه أن ننظم وننسق المعايير المختلفة التى يتكون منها النص . ولذلك تصبح قراءة هذا النص شاقة وإشكالية . ربما أمكن الإشارة إلى احتمالات المعنى ووحدة العمل ، غير أن المعنى والوحدة بظلال أمرين محيرين في النص غير الكلاسيكي . وكما يحيرنا معنى النص يحيرنا كذلك أى موقف محدد في علاقته بالنص ، ونجد أنفسنا دائما مواجهين بمعضلة كيف نقرأ النص . إن ضحكنا - فيما يقول سولرز Sollers في مناقشته للوترامون Lautréamont - «علامة على ضعف ملكتنا المنطقية» . (٢٥)

إننا نضحك لأننا «غير قادرين على إدراك منطق بعض العبارات المحذوفة» (٢٦) وغير قادرين على إدراك منطق النص نفسه . والسبب وراء ذلك أننا لانعرف في هذه الحالة كيف نقرأ . ونتيجة لذلك نصبح نحن موضوع ضحكنا بطريقة من النادر حدوثها في النص الكلاسيكي . وكلما أمكن أن يبدو النص غير الكلاسيكي عبثيا ومنافيا للعقل ، كان ذلك في الواقع تأكيدا لانتفاء أى موضع «للتفوق» يمكن لنا أن نسخر من خلاله . وحين نضحك من هذا فإننا - أيضا - نضحك من أنفسنا .

ولكننا نضحك أيضا - بطبيعة الحال - من التقاليد التى يضعها النص غير الكلاسيكي موضع الاستهزاء ، ويعبث بها ويمزقها ؛ نضحك من المعايير - معايير النص الكلاسيكي في سياق النص الذى وردت فيه ، تلك المعايير التى تعد استجابة لهذا السياق . من هذا المنطلق يثير النص غير الكلاسيكي ضحكا هجوميا ؛ ذلك أنه يسخر من أهم المنجزات ذات القيمة في حضارتنا ، التى تعد أداة من أهم أدواتها . وقد يقدم النص غير الكلاسيكي - في جانب منه - تمثيلا كوميديا لابتدائية بعض المجازات القصصية الأساسية الشائعة وخذاعها ، ويعرضها على أساس أنها مجرد حيل بلاغية ، منكرا شفافيتها وأصالتها التقليدية . ولأن النص يرفض توظيفها ويحرمها من القيام بتأثيرها ، فإنه يتركها خالية من معانيها المعروفة ، ويحط من قيمتها بشكل كوميدي ، لتتحول إلى مجرد زينة شكلية . ويعد النص متعته في نوع من الفكاهة وصفة جوناثان كولر Jonathan Culler بأنه «مجاز للسخرية Metaironic» ، وهو فكاهة تجعل سياقها «شكل الرواية لاتفاصيل عالما» . (٢٧) ولا يبدو النص الكلاسيكي نفسه - عن طريق أداء العمليات التقليدية بشكل غير ملائم أو عن طريق وضعها في سياق غير ملائم - مجرد نص مضحك بشكل كوميدي ، بل إنه أيضا يتحدى الطبيعة الثابتة غير القابلة للتغير بهذه العمليات ويسخر منها ، ويسخر من الروايات التى تظهر فيها تلك العمليات ثابتة هكذا لا تختمل التغير . ونحن نبدأ في الضحك حين ندرك عدم وجود مبدأ ثابت يأخذ السرد القصصى طبقا له شكلا معينا .

التأثير الذى يشئ بموت اللغة بوصفها نظاما دالا . ويعد هذان الطرفان وما يحدث بينهما من تجاذب وتنافر أمرا ضروريا ؛ فليست الثقافة ذاتها أمرا مثيرا ، وليس تدميرها كذلك بالأمر المثير للنشوة ، بل المثير للنشوة حقا هو الفاصل بين الثقافة وبين تدميرها ؛ هو تلك الفجوة وذلك الصدع بين الثقافة وبين تدميرها . (٢٩) وطبقا لما يقوله بارت فالسعادة (أو النشوة) التى نكتشفها فى النص غير الكلاسيكى (نص النشوة) هى محصلة «لازدواجيته» وموقعه غير المحدد بوصفه (فجوة) ونقطة التقاء بين الثقافة ونقيضها . وتكمن النشوة فى ذلك التوتر المتناقض بين التقليد والتخريب ؛ بين النظام والفوضى ؛ بين اللغة والصمت . هذه بدقة هى حالة الضحك الذى يثيره النص غير الكلاسيكى ؛ وهو الضحك الذى يعد فى حقيقته أحد جوانب النشوة كما يقول بارت نفسه بشكل عرضي . إنه ليس مجرد ضحك من شذوذ أو انحراف ، وليس كذلك مجرد ضحك من ثابت أو معيارى ؛ إنه ضحك يقع فى منطقة نائية ، حيث يتأيز المعيار والانحراف دائما ويختلطان ، وحيث يكف كلاهما عن الوجود ومع ذلك يتحتم وجودهما . ومن المثير للسخرية أنه على الرغم من أن التقاليد والمعايير تبسيطات اعتباطية ، فإننا لا يمكن أن نستغنى عنها . ونحن على وجه الدقة نضحك على النص غير الكلاسيكى لأن الوعي بهذا التناقض يتحدانا ، إنه الضحك الذى وصفه جاك دريدا Jacques Derrida بأنه ينطلق «على أساس من الإنكار المطلق للمعنى» ؛ المعنى الذى يظل على الرغم من ذلك محتملا وضروريا ، ولا يقع فى منطقة السلب الكامل . (٣٠) .

وتم وصف رائع لنوع الضحك الذى يثيره النص غير الكلاسيكى ، وذلك فى مقدمة كتاب ميشيل فوكو Michel Foucault «نسق الأشياء» The Order of Things . ويبدأ فوكو كتابه بالاعتراف بأن :

فكرة هذا الكتاب قد نشأت خلال قراءة فقرة من بورجز Borges ونبتت من الضحك الذى بدد - خلال قراءتي - كل معالم أفكاري / أفكارنا ... وهذه الفقرة تنقل عن «دائرة معارف صينية» ، ورد فيها أن الحيوانات تنقسم إلى : (أ) حيوانات يمتلكها الإمبراطور (ب) حيوانات معطرة (ج) حيوانات أليفة (د) خنازير ماصة (هـ) السيرانات (حيوانات خرافية) (و) حيوانات خرافية (ز) كلاب قش (ح) حيوانات تقع ضمن التصنيف الحالى (ط) حيوانات مسعورة (ي) حيوانات لا يمكن حصرها (ك) حيوانات تقاد من ذيل جميل جدا مصنوع من شعر الجمال (ل) إلى آخره (م) حيوانات كسرت الآن إريق الماء

وإذا كان هناك عدد هائل لاحتمالات تنظيم السرد ، فإن النص الكلاسيكى يجلب عنا هذه الحقيقة ، رافعا شعارا افتراضيا مؤداه أن التجانس بين أجزائه يمثل قاعدة مطلقة (وذلك انعكاس لقوانين واقع لا يحتمل التغير) . ويفجؤنا النص غير الكلاسيكى بالإدراك الكوميدي لانعدام ضرورة التجانس الذى يقضى عليه ويبدده ، ولانعدام ضرورة العناصر التى يزيحها ويعيد ترتيبها . وعن طريق تفكيك القص بوصفه نظاما دالا يكشف النص غير كلاسيكى عن الطبيعة الاعتباطية لذلك النظام ، وندهش - من ثم - لدرجة الضحك على تبسيطات النص الكلاسيكى . وعلى افتراضاته الساذجة عن التقديم القصصى واللغة ، وعن العالم الذى يعتمد عليه النص الكلاسيكى ويوازيه .

من الواضح إذن أن الكوميديا فى النص غير الكلاسيكى من نوع معقد؛ فهى انحراف كوميدي عن المعايير ؛ وهى أيضا فصح لهذه المعايير ومحكمة لها . إنها كوميديا تثير الضحك من سرد منحرف ، شبيه بذلك السرد الذى يدعمه النص الكلاسيكى . ولما لم يكن ثمة سرد سائد فى النص الكلاسيكى يحمل سمة التفوق والامتياز ، فليس هناك ما يبعد بين القارئ وانحرافات السرد ، وليس هناك أيضا ما يمنع من الضحك الذى يجرمه النص الكلاسيكى فى المعتاد ؛ وذلك الضحك الذى يبرز مقدمات النص الكلاسيكى الأساسية ويفسدها . وبعد ذلك الضحك - فى جانب منه - ضحكا من أنفسنا كقراء ، كما سبقت الإشارة ، غير أنه يعد أيضا ضحكا من المؤلف (على مفهوم المؤلف وعلى سلطته) . إنه ضحك من النص ومن مكانته كحقيقة فنية ثقافية ، ومن كونه وعاء للمعلومات ؛ وضحك من التقويم والمغزى ذاتها . إن ذلك الضحك - فى جانب منه - ضحك من أشياء متنوعة ، ولكنه - فى جانب آخر ، وإلى حد ما بفضل الجانب الأول - ضحك من لاشئ إطلاقا . إنه ضحك مصدره اختلاط المعايير الذى أشار إليه كوستلر ولكنه - على عكس الضحك الذى يثيره النص الكلاسيكى - ضحك لا ينتصر فيه معيار سائد على حساب معايير أخرى .

وبصر بارت فى كتابه «متعة النص» The pleasure of the text على أن النشوة rapture التى يقدمها النص غير الكلاسيكى (أو نص النشوة) Text of bliss لا يمكن أن تساوى المتعة التى تقدمها الثقافة الكلاسيكية . غير أن هذه النشوة - فيما يقول - ليست مجرد استمتاع بتدمير هذه الثقافة . ويقرر فيما كتبه عن دى هاد بخاصة أن ثمة «طرفين متباعين قد أبدعها نص النشوة» طرف تقليدى مطابق مطيع (حيث يجب أن تستخدم اللغة بطريقة مشروعة متفق عليها كما أقرها الاستخدام المدرسى ، وأقرها الاستخدام الأدبى والثقافى) وطرف آخر غفل متحرك (قابل لأى التواءات وانحرافات) . وهذا الطرف الآخر ليس إلا التأثير اللغوى ؛ أى

تبقى الفكاهة من السرد داخل النص نفسه . وقد لاحظنا - مع ذلك - أن كوميديا النص غير الكلاسيكي تعتمد - في جانب منها على الأقل - على علاقة هذا النص بالنص الكلاسيكي . وليس الأمر هنا أمر تبديد للعناصر التقليدية ، أو أمر إعادة ترتيبها في النص غير الكلاسيكي ؛ فالنص يفترض قارئاً محدوداً بقوانين النص الكلاسيكي ، ومحتملاً بتوقعات اكتسبها ، ويمكن للنص غير الكلاسيكي أن يجيبها أو يدمرها . ومن هذا المنطلق تتأثر استجابتنا للنص غير الكلاسيكي بعامل تاريخي (هو طبيعة الحداثة التاريخية للتجارب الحديثة في القصة . والحقيقة أنه على الرغم من هذه التجارب فإن تقاليد النص الكلاسيكي مازال هي التقاليد المستمرة في السيطرة على معظم القصص في مجتمعاتنا . ومن المحتمل ألا يكون قراء المستقبل قادرين على اكتشاف الفكاهة في النص غير الكلاسيكي ؛ وهو احتمال قد يقع نتيجة للتعود المتزايد على طبيعته ، وتزايد تعلم قراءته ، ومن المحتمل أيضاً أن يكون الأمر على العكس من ذلك . ويجب التسليم بأن إبداع النص غير الكلاسيكي وتلقيه عمليتان مازالتان تمان في ظل وجود النص الكلاسيكي . وقد فرض الوجود الأكيد للنص الكلاسيكي - من بعض الجوانب - على النص غير الكلاسيكي طبيعته ، وفرض طرق قراءته ، كما فرض عليه أنواع الضحك التي جعلها ممكنة .

ولكن إذا كان الأمر كذلك ، فيمكن لنا أن نسأل عما إذا كان العكس أيضاً صحيحاً ، وعما إذا كان النص الكلاسيكي لم يلزمه بإصرار - خلال تطوره - شبح السرد الجامع الشاذ الذي حاول التخلص منه والسخرية منه . ألم يلزمه ذلك الشبح بدوره حقيقة ويسخر منه ؟ أليسيت معارضتنا الواضحة - القائمة على التمييز - للنص الكلاسيكي في النص غير الكلاسيكي معارضة متناهية السذاجة ؟ وبقليل من التأمل نصل إلى أن هذه هي الحقيقة ؛ ففي إطار تاريخ النص الكلاسيكي يعد ظهور بعض الروايات في القرن الثامن عشر - مثل « تريستام شاندى » لشترنه ، و« جاك المؤمن بالقضاء » لديدرو - دليلاً على مدى اقتراب تقاليد القصص التقليدية من أن يسيطر عليها - على وجه التحديد - نمط الكوميديا التي كانت على وشك الظهور ؛ ذلك النمط الذي يعتمد على الفوضى والتنوع . ولانحتاج إلى العودة إلى رابليه Rabelais أو إلى النصوص الحديثة لاكتشاف نماذج من السرد القصصي غريبة إلى درجة بعيدة عن النص الكلاسيكي . ويمكننا أن نجد هذه النماذج حتى في فترات ثبات النص الكلاسيكي واستقراره . بوصفه الشكل المسيطر والسائد من أشكال القصص . وكتابة شترنه للرحلة العاطفية A Sentimental Journey وديدرو للمراهبة The Nun يدل بمجرد على مدى ما يمكن أن يكون عليه الخط الفاصل بين التقليدية والابتداعية من دقة . وتظهر بشكل متباعد - حتى حيناً يعزز النص الكلاسيكي سيادته وسيطرته - روايات تحاكم أسسه .

(ن) حيوانات تبدو مثل الطيور منذ زمن بعيد جداً . في عجائب هذا التصنيف يكون الشيء الذي نفهمه في ومضة واحدة - والذي يقدم في الخرافات على أنه سحر غريب لنسق فكري آخر - من تحديدنا نحن ، ومن الاستحالة المطلقة أن نعتقد ذلك .^(٣١)

يقول فوكو إن نص بورجز حشد مختلط من أشياء متباعدة « يحتوى عدداً هائلاً من الأنساق الممكنة » التي « تتناثر متألقة - دون قانون أو هندسة - في بعد اللاقياس (أو الشذوذ والفوضى) »^(٣٢) ، حيث « ترتب الأشياء وتوضع وتنظم في مواقع مختلفة ومتباعدة إلى المدى الذي يستحيل معه أن نحدد لها مكاناً أو موقعاً مشتركاً يستوعبها جميعاً » .^(٣٣) وما يصدق على هذا المثال يصدق بالمثل - مع بعض التحوير الضروري - على روايات العملاق وبانتا جروويل Gargantua and Pantagruel وأوليس Ulysses وفينجانس ويك Finnegans Wake وتريستام شاندى Tristram Shandy و« جاك المؤمن بالقضاء » Jacques the Fatalist ويصدق أيضاً على روايات روب جرييه وبنجت Dinget ؛ فلدنيا على وجه الدقة - في كل هذه النماذج - نص يتحدى بتعدد مواقعها وتنوعها حدود النص التقليدي ويجاوزها . وكما يقرر فوكو فإن هذا النص يهز كل الآفاق المألوفة لفكرنا ، ويهز كل حدود تمثالاتنا للعالم ، وافراضاتنا على قدرة اللغة على تمثيل هذا العالم . إن البعد الذي يسيطر على هذه النصوص هو بعد « الشذوذ » ؛ ذلك أنها تخيلنا دائماً - وبشكل مذهل - إلى عدد هائل من الأشكال الممكنة للنظام ؛ وهي أشكال يدلنا منطقنا على أنها متعارضة ، يباعد منطق القص الكلاسيكي بينها ويفرقها على أساس أنها أشكال متنافرة ومتعارضة . ومن هنا تكون صعوبة قراءة النص غير الكلاسيكي ، وتكون صعوبة إدراك معناه « والاستحالة المطلقة في اعتقاد ذلك » . إننا في الواقع نستسلم للضحك لأننا محاصرون بين استحالتي : الاستحالة الأولى استحالة تقبل الأنساق المحددة للرواية التقليدية بوصفها بلورة للحقيقة والواقع ، والاستحالة الثانية هي استحالة أن نفكر في الحقيقة التي يرمي بها إلينا النص غير الكلاسيكي ، أو استحالة إدراك الواقع الذي يشير إليه . وهناك دائماً في تمثالاتنا للواقع كثير من الجوانب التي نستبعد منها من الواقع أكثر مما نخطط بها . ويعودنا النص غير الكلاسيكي على كوميديا التناقض ، وعلى الاستحالة الكوميديا لواقعية شاملة . أو لأى واقعية على الإطلاق .

لقد ميزنا - إذن - بين نوعين من النصوص ، ونوعين من القص ، وبين نوعين من الفكاهة فيها : نوع يوجد في النص الكلاسيكي ، وينبثق عن التضاد القائم بين السرد المسيطر والسرد المنحرف أو الشاذ ، والنوع الآخر يوجد في النص غير الكلاسيكي حيث

ما - يبدو نوعا معينا ، وفي ضوء آخر يبدو نوعا آخر . وهناك كثير من الملامح غير الكلاسيكية مطمورة في نص فلوير الكلاسيكي . وهذه الملامح تهدد أحيانا بالقضاء على مبرر وجود الرواية ذاتها .

ونفس الأمر يصدق على رواية النفوس المتية ؛ فهناك من ناحية التركيز الدقيق والجهد على التفاصيل ، والتركيز النقدي على المجتمع الذي يرتبط في أذهاننا عادة بأنواع معينة من النصوص الكلاسيكية ، وهناك من ناحية أخرى السرد الدخيل - الذي يشبه السرد في رواية شاندى - الذي ينحرف إلى العرضي ، مفككا أى معنى للترابط . إنها قصة هزلية كوميدية ، عجيبة كالشخصيات التي تعرضها . ومن اللافت للانتباه - مع ذلك - أن هذه القصة ربما تتجه - عن طريق جذب انتباهنا إلى الطريقة الغريبة التي تؤدي بها وظائفها (أو تحقق في آدائها) - إلى انتزاعنا من «واقع» تلك الشخصيات التي يكون قصد الرواية الأساسى - على العكس من ذلك - هو إقناعنا بها . ونحن مرة أخرى إزاء نص منشطر ؛ نص منقسم ؛ نص كلاسيكي تتحده انحرافاته الذاتية وتقضى عليه .

والأمر مع دون كيخوته أكثر من ذلك وضوحا وبروزا . وفي مناقشتي السابقة لدون كيخوته اعتبرتها مجرد نموذج للنص الكلاسيكي ، ويمكن بالطبع قراءتها على هذا الأساس كما فعل أوبرياخ . غير أن النقد المعاصر حول سرفانتس^(٣٥) جعلنا على وعى بالجوانب الأخرى لروايته . مثل التساؤل الفكاهي المتكرر عن مكانة القصص بشكل عام ، ومكانة هذه الرواية بوصفها قصة بشكل خاص ؛ ومثل الاستعراض الهزلي لتقليديتها ، ولطبيعتها التأملية الذاتية ؛ ومثل السخرية من وجودها بناء قائما على محاكيات داخل محاكيات . وثم مجال فسيح هنا - أيضا - لدراسة التناقضات الكوميدية لما ينبثها النص عن نفسه وعما يقوم به ، ودراسة الإلحاح المستمر تعليقاً على السرد باعتباره - بالضرورة - عملية اختيار واستبعاد . والواقع أن رواية دون كيخوته متميزة من حيث تعقدها بوصفها رواية تمثل الواقعية تمثيلا دقيقا ، وبوصفها رواية تمكس - في نفس الوقت - وعيا بحقيقتها وذاتها ؛ ذلك أنها تتراوح بين التقليدية والابتداعية وتقيم منطلقاتها الخاصة (باعتبارها نصا كلاسيكيا) فقط من أجل أن تجاوزها وتقضى عليها . وكما يقول روبرت آلتر Robert Alter «فإن أعظم مثيرات الشخصية أو الحدث روعة تحمل في داخلها الشحنة الناسفة المريئة لنقيضها الساخر» .^(٣٦)

وعلى ذلك فالنص الكلاسيكي العظيم والأصيل - الذي يعد مصدرا لكل ما يأتي بعده - هو في الواقع نص متحرك ، متردد وغامض في حقيقته . ولا يستقر النص الكلاسيكي - حتى في بداياته - على أى نوع من السرد الثابت يقوم بتغييره في القرن الثامن عشر ، ويغيره دائما بشكل هائل في عصرنا الراهن . وختاما فإن الفارق بين النص الكلاسيكي والنص غير الكلاسيكي ، والفارق بين نوعي الفكاهة اللذين ينبعان

وتضع تقاليده موضع التساؤل . ويتداخل السرد الشاذ المنحرف - الذي يحاول النص الكلاسيكي أن يقاومه بالضحك منه - في أنواع مختلفة من النصوص - مولدا شكلا خاصا من أشكال الضحك أكثر تدميرا .

وربما كان أكثر من ذلك أهمية أن تبدو في بعض النصوص الكلاسيكية آثار لسرد شاذ منحرف تهدد - في لحظات بعينها - بالقضاء على هذه النصوص من داخلها ؛ تهدد بالقضاء على معناها ومغزاها ؛ وتهدد بالقيام بدور فكاهي يقوض دعائم هذه النصوص . ولعل هذا يصدق على الروايات العاطفية والرومانسية بصفة خاصة ، حيث تكون درجة التحرر من قيود الواقعية ومن الصدق نفسها مسألة تقليدية . ويمكن أن يؤدي هذا التحرر من الواقعية إلى ظهور الغريب والشاذ والعجيب في العلاقات الدالة . كما تظهر في العالم الذي تدل عليه . وهذا القول يصح - أيضا - كل الصحة على رواية تريستام شاندى وليس من الصعب أن نجد أمثلة أخرى في روايات رجل الإحساس

The man of Feeling وقلمعة أوترانتو

Moby Dick ومولى ديك The Castle of Otranto

وقصص إدجار ألن بو وفي ذات الشراح الأبيض

The Woman in White . في كل هذه النصوص جوانب من الضعف متناثرة . يبدو السرد القصصى معها على وشك أن يصبح متغايرا السمات والخصائص ، ويبدو ضائعا بطريقة مربكة ، وفاقد للمنبه بطريقة كوميدية ، وعاجزا عن أداء وظائفه بطريقة مضطربة . ونلمح أحيانا - وراء المظهر الهادئ للنص الكلاسيكي المعاصر - اضطرابا أو ضعفا زائدا يتحدى هذا الشكل بطريقة واضحة .

وتكون المسألة أشد وقعا - مع ذلك - حين نجد في بعض

النصوص الكلاسيكية ذات الطابع التقليدي جدا - مثل مدام بوفارى

Madam Bovary والنفوس المتية Dead Souls

ودون كيخوته - دليلا على ذلك النوع من الضعف والشذوذ . وقد لفت

جوناثان كولر انتباهنا إلى الطريقة التي يسخرها فلوير من نوع الروايات

التي يكتبها ، حيث يسخر مما يقوم به في كل من مدام بوفارى والترية

العاطفية A Sentimental Education داخل هذه

الروايات نفسها .^(٣٤) ويتنازل النص الفلويرى بطريقة فكاهية عن

وظائفه ، وأحيانا يتساءل حتى عن قيمته ، وأحيانا يتساءل بشكل خاص

عن العمليات الأساسية جدا في النص الكلاسيكي . وعلى الرغم من

ذلك تكون آثار الشذوذ والانحراف في نصوص فلوير نادرة ، أو غير

بارزة تماما ؛ الأمر الذي يؤكد تصنيف روايتي فلوير في إطار أعمال

الواقعية العظيمة ، والكلاسيكية الحقيقية . والذي نصفه الآن هو

ما يمكن أن نطلق عليه النص ذا الوجهين ؛ وهو نص تكمن فكاهيته

الهدامة خلف واجهته التقليدية وتلوح منها . ولا يعنى هذا فقط أن النص

يعنى أشياء مختلفة لقراء مختلفين ، بل يعنى أيضا أن النص - في ضوء

في حالة لا فعالية ضمانا لأن يكون مفهوما - موجودا جنبا إلى جنب - بطريقة متعارضة - مع الضحك المتولد من داخل هذا الغامض والمعضل. ومع ذلك فقد يغزو السرد المنحرف النص الكلاسيكي بطريقة كوميدية بالرغم من سخرية النص منه. ومن النادر أن يوجد نص كلاسيكي أو نص غير كلاسيكي بطريقة قاطعة وحاسمة؛ ومن النادر أيضا - بناء على ذلك - أن يغيب أى من نوعي الضحك اللذين وصفناهما من أى رواية غيايا كاملا.

منها، ليس واضحا إلى هذه الدرجة التي أبرزناها فيما سبق. وقد تضمنت الرواية منذ بداياتها الأولى - كما لاحظت جوليا كريستيفا Julia Kristeva - بدور اللارواية. (٣٧) وتجدر الإشارة إلى أن النقد المعاصر حول النص الكلاسيكي قد انتهى إلى اكتشاف وجود تحولات وتقلبات وأنماط تحويرية - داخل هذا النص - تبدو أليفة له ولصيقة به بدرجة أساسية. وهناك دائما داخل الرواية ككل تعارض بين الواضح والمعضل، بين المفهوم والغامض. و سيقى الضحك - الذي عن طريقه يبقى النص الكلاسيكي الغامض والمعضل

هوامش

- (١) George Meredith, *An Essay on Comedy*, London, Constable, 1913, p. 81-2.
- (٢) Id., p. 88.
- (٣) Id., p. 90-1.
- (٤) Id., p. 91.
- (٥) Id., p. 89.
- (٦) Id., p. 89-90.
- (٧) Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (trans. R. Miller), New York, Hill and Wang, 1975, p. 3.
- (٨) Phillippe Sollers, *Logiques*, Paris, Seuil, 1968, p. 228. Translation mine.
- (٩) Henri Bergson, *Le Rire*, Paris, Alcan, 1916, p. 27. Translation mine.
- (١٠) لا تحتاج هنا إلى أكثر من مراجعة فينجانس واك Finnegans Wake للوصول إلى مقياس نحدد به الفارق بين النص الكلاسيكي ونوع النص غير الكلاسيكي الذي ستعرض له بعد ذلك.
- (١١) Erich Auerbach, *Mimesis*, (trans. W. Trask), New York, Doubleday, 1957, p. 305.
- (١٢) Sigmund Freud, *Jokes and their Relation to the Unconscious*, (trans. J. Strachey), L London, Hogarth Press, 1960, p. 195.
- (١٣) Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, P. 187. Translation mine.
- (١٤) Id., P. 162.
- (١٥) Arthur Koestler, *The Act of Creation*, London, Pan, 1970, p. 35.
- (١٦) Id., p. 38.
- (١٧) راجع أويرباخ عن الأسلوب والسرد في رواية العملاق وياتاجرول. (المصدر السابق ورقم ١١) ص ٢٤٤.
- (١٨) في التفرقة بين النص الكلاسيكي والنص غير الكلاسيكي، أتابع تمييز بارت بين النص الكلاسيكي والنص المحدود في كتابه *S/Z*، وأتابع كذلك تفرقة بين «نص المتعة» و «نص النشوة» في كتابه «متعة النص» [انظر رقم ٧] وهناك رغم ذلك أسباب واضحة لعدم متابعة بارت في مصطلحاته، فالنص المحدود قد يوحى أن المقصود فقط هو الرواية الجديدة (أو اللارواية) في فرنسا. ومصطلح «نص النشوة» له مغزى في سياق الكتاب الذي ورد فيه، لكنه ليس ملائما هنا. ولهذا اخترت الكتابة عن «النص غير الكلاسيكي» وأعني به النصوص الحديثة في مواجهة النصوص التقليدية، ولكني أيضا أهدف إلى أن يتضمن هذا التعريف بعض النصوص التي ظهرت في القرن التاسع عشر (مثل رواية تريستان شاندلي) وبعض الأعمال القصصية التي كتبت قبل ظهور الرواية
- (١٩) Gerard Genette, 'Frontières du Récit,' *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 58-9. Translation mine.
- (٢٠) Id.
- (٢١) Id., p. 59.
- (٢٢) Id.
- (٢٣) Victor Shlovsky, *Sur la Théorie de la Prose*, (trans. Guy Verret), Lausanne, L' Age d'Homme, 1973, p. 211. English translation mine.
- (٢٤) Koestler, op. cit., p. 77.
- (٢٥) Sollers, op. cit., p. 271. Translation mine.
- (٢٦) Id.
- (٢٧) Jonathan Culler, *Flaubert: The Uses of Uncertainty*, London, Elek, 1974, p. 200-1.
- (٢٨) Id., p. 201.
- (٢٩) Barthes, *The Pleasure of the Text*, p. 6-7.
- (٣٠) Jacques Derrida, *Writing and Difference*, (trans. A. Bass), London, Routledge and Kegan Paul, 1978, p. 256.
- (٣١) Michel Foucault, *The Order of Things*, (translated from the french), London, Tavistock, 1974 p. XV.
- (٣٢) Id., p. XVII.
- (٣٣) Id.
- (٣٤) Culler, op. cit.
- (٣٥) Marthe Robert, *L'Ancien et Le Nouveau: de Don Quichotte a Kafka*, Paris, Petite Bibliotheque Payot, 1963; and Robert Alter, *Partial Magic: the Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.
- (٣٦) Alter, Op. cit., p. 25.
- (٣٧) Julia Kristeva, *Le Texte du Roman*, Mouton, The Hague, 1970, p. 175-6.